



Open Access Repository
www.ssoar.info

Trauma wahrnehmbar werden lassen: Zeigen und Nicht-Zeigen, Reden und Schweigen in Claude Lanzmanns Film Shoah (1985)

Thiele, Martina

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Thiele, M. (2015). Trauma wahrnehmbar werden lassen: Zeigen und Nicht-Zeigen, Reden und Schweigen in Claude Lanzmanns Film Shoah (1985). *Psychologie und Gesellschaftskritik*, 39(4), 77-95. <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:0168-ssoar-56584-2>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Commercial-NoDerivatives). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

Martina Thiele

Trauma wahrnehmbar werden lassen

Zeigen und Nicht-Zeigen, Reden und Schweigen
in Claude Lanzmanns Film ›Shoah‹

Holocaustfilme, gerade solche, in denen wie in Claude Lanzmanns Shoah (1985) überlebende Opfer als Zeitzeugen befragt werden, machen Traumatisierungen für uns Zuschauerinnen und Zuschauer wahrnehmbar. Lanzmanns Art der Befragung offensichtlich traumatisierter Überlebender, sein bewusstes Auslösen traumatischer Erinnerungen vor laufender Kamera sind allerdings bis heute umstritten. Der Beitrag analysiert Lanzmanns Interviewtechnik und fragt grundsätzlich nach dem Verhältnis von Film und Trauma, Zeigen und Nicht-Zeigen sowie Reden und Schweigen.

Schlüsselbegriffe: Shoah, Zeitzeugen-Interview, Holocaustfilm, Trauma, Darstellbarkeit

Holocaustfilme, gerade solche in denen überlebende Opfer als Zeitzeugen befragt werden, machen Traumatisierungen für uns Zuschauerinnen und Zuschauer wahrnehmbar. Die Annahme, die der Befassung mit Film und Trauma zugrunde liegt, lautet, dass zwar grundsätzlich Trauma als etwas Nicht-Repräsentierbares und ästhetisch-mimetisch Nicht-Darstellbares aufzufassen ist, sich jedoch filmische Erzählweisen besonders für die Kenntlichmachung traumatischer Erfahrungen eignen, weil »im Gegensatz zu anderen Kunstformen Film traumatische Erinnerungen parallel auf der narrativen, visuellen und akustischen Ebene inszenieren [kann]« (Köhne, 2012, S. 9). Auf die Nähe von Film und Trauma deuten auch die Beschreibungen traumatischer Erinnerungen als ›Flashback‹ oder ›Film, der vor dem geistigen Auge abläuft‹. Der Filmstart und sein Ende lassen sich von den Traumatisierten nicht steuern, es gibt einen Auslöser (Trigger), der zur Aktivierung traumatischer Erinnerung führt.

Ein Film, der auf das Erkennen von Traumatisierung abzielt, ist *Shoah* von Claude Lanzmann. Der neuneinhalbstündige Interviewfilm von 1985 hat Maßstäbe für die filmische Auseinandersetzung mit dem Holo-

caust gesetzt und zugleich für publizistische Kontroversen (vgl. Thiele, 2007) gesorgt. Ein Teilaspekt im transnationalen Diskurs über den Holocaust im Film, ein ›Diskursstrang‹, ist die »crisis of witnessing« (Felman & Laub, 1992) und die Rolle der Zeitzeugen (vgl. Agamben, 2003; Keilbach, 2008). Lanzmanns Art der Befragung offensichtlich traumatisierter Überlebender, sein bewusstes Auslösen traumatischer Erfahrungen vor laufender Kamera, ist bis heute umstritten.

Dieser Teilaspekt, der Umgang mit Zeitzeugen, steht im Mittelpunkt des Beitrags. Nach Informationen zur Entstehung und Machart von *Shoah* wird anhand zweier Beispiele dargelegt, wie Lanzmann vorgeht, welche Interviewtechniken er einsetzt. Konkret geht es um die Befragung der Opfer-Zeitzeugen Simon Srebnik und Abraham Bomba. Neben den Methoden des Filmemachers und seinen Intentionen interessieren die Reaktionen, die es auf Lanzmanns Umgang mit den Befragten gegeben hat, sowie Erklärungen seiner Vorgehensweise. Abschließend widme ich mich Fragen der aktuellen Rezeption von Holocaustfilmen.

***Shoah*. Machart und Produktionsbedingungen**

Der französische Journalist und Filmemacher Claude Lanzmann beginnt 1974 mit den Vorbereitungen zu *Shoah*. Es ist nach *Pourquoi Israel?* sein zweiter Film, und es ist ein Film, an dem er über ein Jahrzehnt arbeiten wird. Der Regisseur, Jahrgang 1925, Mitglied der Résistance, antwortet auf die Frage, warum sein Thema die Vernichtung der Juden durch die Deutschen ist: »Ich habe damals mit dem Gewehr gegen die Deutschen gekämpft [...]. Es gibt vermutlich viele Gründe, weshalb ich diesen Film gemacht habe, und wahrscheinlich liegen sie sehr tief« (Lerch, 1986, S. 12). An anderer Stelle spricht er davon, dass der Film »um meine Obsessionen herum entstanden ist, anders wäre er nicht möglich gewesen« (Ash, 1986, S. 14).

Nachdem Lanzmann sich ausführlich mit dem Thema Holocaust befasst hat, beschließt er, für seinen Film Zeitzeugen zu befragen. Sie auffindig zu machen und zum Reden zu bewegen, kostet jedoch Zeit und Überzeugungskraft. Seine Geldgeber fordern ein Konzept. Als Lanzmann

mit den Dreharbeiten beginnt, stellt er fest, dass Faktenwissen, Exposés und Zeitpläne nicht mit dem in Einklang zu bringen sind, was ihm die Befragten erzählen. Die innere Struktur des Films ergibt sich für Lanzmann erst während der Dreharbeiten. Mit seinem Team sucht der Regisseur Zeuginnen und Zeugen in Polen, Deutschland, den USA und Israel auf. Von 1976 bis 1981 produzieren die Filmemacher 350 Stunden Material. Die Transkription der Interviews füllt fast 6.000 Seiten. Die Montage des neunehalbständigen Films erfordert weitere vier Jahre intensiver Arbeit. Der Film, der zunächst *Der Ort und das Wort* heißen soll, erhält den Titel *Shoah*, was aus dem Hebräischen kommt und so viel heißt wie großes Unheil, Katastrophe.

Shoah zeigt die Gegenwart. Die Ende der 1970er, Anfang der 1980er Jahre Befragten berichten aber, was sie ›damals‹, Anfang der 1940er Jahre, erlebt haben. Mit diesem Film will sich der Autor von den üblichen ›Vergangenheitsbewältigungsfilmen‹ absetzen – kein Hitler, keine Leichenberge, keine ›prominenten Überlebenden‹. Aufgrund der Tatsache, dass es kaum historische Bilddokumente von der Vernichtung der Juden gibt, und die wenigen existierenden Filmsequenzen zu Propagandazwecken von den Nazis hergestellt worden sind, hat sich Lanzmann für die Form des Augenzeugenberichts entschieden.

Die in *Shoah* befragten Personen lassen sich in die Gruppen Opfer, Täter, mehr oder weniger beteiligte Zuschauer und Zuschauerinnen, sowie ›Experten‹ einteilen. Ein Teil der Opfer, als arbeitsfähig eingestufte Männer, war in Arbeits- und Sonderkommandos eingesetzt, so Abraham Bomba, Itzhak Dugin, Richard Glazer, Filip Müller, Mordechai Podchlebnik, Simon Srebnik, Motke Zaidl, Rudolf Vrba. Die anderen befragten Opfer sind Armando Aaron, Paula Biren, Inge Deutschkron, Ruth Elias, Moshe Morde, Simha Rottem, Gertrude Schneider und ihre Mutter, Itzhak Zuckermann und Mitglieder der jüdischen Gemeinde auf Korfu, die nach Auschwitz deportiert wurden und überlebten. Polnische und deutsche Augenzeuginnen und -zeugen, die die Verfolgung und Vernichtung beobachten konnten, sind Czeslaw Borowi, Pan Falbowski, Pan Filipowicz, Henrik Gawkowski, Jan Karski, Pana Pietyra, Jan Pionowski, Bauern aus der Umgebung von Treblinka, Eisenbahner von

Treblinka, Polinnen und Polen aus Chelmno und Grabow, Frau Michelsohn. Täter sind Franz Grassler, Joseph Oberhauser, Franz Schalling, Walter Stier, Franz Suchomel. Als Experten und »neutrale« Informantinnen treten Raul Hilberg, Alfred Spiess und Hanna Zaidl auf.

Mit Raul Hilberg verbindet den Regisseur eine besondere Beziehung, nachdem Lanzmann dessen 1961 erschienenes dreibändiges Werk *Die Vernichtung der europäischen Juden* und das von ihm herausgegebene Tagebuch des Adam Czerniakow, Vorsitzender des Judenrats im Warschauer Ghetto, gelesen hat. Als Wissenschaftler wechselte Hilberg vom strukturalistischen zum biographischen Ansatz. Hilbergs Einfluß auf *Shoah* zeigt sich vor allem an der Befragungsmethode Lanzmanns. Der Historiker und der Filmemacher meinen, nur in kleinen Schritten Antworten auf die »großen Fragen« erhalten zu können. Deshalb fragen sie nach Einzelheiten, äußeren Umständen, dem Wetter, der Einrichtung, Arbeitsabläufen (vgl. Niroumand, 1992, S. 13). Das »Wie?« ist wichtiger als das »Warum?«, denn hier kann Lanzmann sicher sein, Antworten zu erhalten. Sie enthüllen manchmal mehr als den befragten Tätern lieb sein kann. Doch auch die Opfer bringt er durch seine »Wie?«-Fragen zu genaueren Schilderungen und – das ist beabsichtigt – dazu, die Vergangenheit zu vergegenwärtigen.

Lanzmann beharrt darauf, dass die Personen des Films nicht Erinnerungen erzählen, sondern Situationen im Freudschen Sinne »erinnern, wiederholen und durcharbeiten«. Vor allem den Opfern verspricht er eine befreiende Wirkung; die Täter entziehen sich seiner Meinung nach dem Prozess des Erinnerns und lügen weiter. Konfrontiert er z. B. Dr. Franz Grassler, Jurist und Stellvertreter des deutschen Kommissars für das jüdische Ghetto in Warschau, mit seinen Taten, fragt der nach einem Zettel, um sich Notizen zu machen (vgl. Lanzmann, 1986, S. 238). Hier findet eine Verkehrung statt. Grassler versucht Lanzmann als Zeugen dafür zu benutzen, dass er nichts gewusst haben kann. Obzwar mitverantwortlich für die Deportation der Warschauer Juden, tut er so, als hörte er zum ersten Mal davon und schreibt eifrig mit.

Vom Historiker Raul Hilberg übernimmt Lanzmann neben dem Fragen nach dem »Wie?« die Einteilung der Zeugen in »victims, perpetrators,

bystanders«. Dabei erscheinen ihm die Grenzen zwischen ›bystanders«, die nichts unternommen haben, obwohl sie es konnten, und ›perpetrators« fließend. Die direkte Konfrontation der ›victims« mit den ›perpetrators« und ›bystanders« vermeidet Lanzmann, um erstere zu schützen. Nur durch die filmische Montage treffen die Gruppen aufeinander. Doch in einer Sequenz bricht Lanzmann mit diesem Prinzip: zum Ende des ersten Teils von *Shoah*, als Simon Srebnik vor der Dorfkirche mit den Bewohnern Chelmnos zusammentrifft. Diese Sequenz sowie die, in der der Überlebende Abraham Bomba in einem Friseursalon in Tel Aviv berichtet, was er als Angehöriger der Sonderkommandos erlebt hat, gehören zu den besonders berührenden, aufwühlenden und zugleich umstrittenen Sequenzen von *Shoah*. Sie werden hier genauer betrachtet, weil sie einerseits verdeutlichen, wie Claude Lanzmann arbeitet und welche Intentionen er als Filmemacher verfolgt, andererseits, weil sie die filmischen Möglichkeiten aufzeigen, Traumatisierung wahrnehmbar zu machen. Das geschieht in mehreren Schritten: zunächst muss der Interviewer die Interviewten zum Reden bringen: »Erst durch eine Überwindung des Schweigens können die traumatischen Ereignisse zugänglich gemacht werden, und erst durch die mühsame Hervorbringung einer Erzählung wird das Schweigen hörbar« (Keilbach, 2008, 158). Filmisch wird die Wahrnehmbarkeit des Schweigens durch lange Einstellungen ermöglicht, Lanzmann nimmt sich Zeit, verzichtet auf schnelle Schnitte. Die Kamera wendet sich nicht ab und so sind auch die Zuschauerinnen und Zuschauer aufgefordert, dabei zu bleiben.

Und Lanzmann lässt allen Beteiligten ihre Sprache, ihre individuelle Ausdrucksform, auch auf die Gefahr hin, dass die Zuschauerinnen und Zuschauer nicht alles verstehen. Doch was erzählt wird, ist trotz Übersetzung und Untertitelung zuweilen unverständlich, zu groß ist das Entsetzen über das Geschehene. Manchen Augenzeugen versagt die Sprache, sie stocken, sind gedanklich in der Vergangenheit, dann wieder in der Gegenwart. Eine stringente Erzählung gelingt nicht – eines der deutlichsten hörbaren Zeichen für Traumatisierung. Srebnik: »Das... das... das kann man nicht erzählen. Niemand kann das nicht bringen zum Besinnen, was war so was da hier war. Unmöglich. Und keiner kann das nicht

verstehen. Und jetzt glaub ich auch, ich kann das auch schon nicht verstehen« (Lanzmann, 1986, S. 25). Ein weiteres Zeichen für Traumatisierung ist Srebniks andauerndes Lächeln. Lanzmann fragt einen anderen Überlebenden, Mordechai Podchlebnik, danach und nach dem Erinnern, Vergessen, Reden und Schweigen (vgl. Lanzmann, 1986, S. 22-23). Auch hier wird Traumatisierung thematisiert:

Lanzmann: »Was ist in Chelmno in ihm gestorben?«

Podchlebnik: »Alles ist gestorben. Alles ist gestorben, aber man ist nur ein Mensch, und man will leben. Deshalb muß man vergessen. Er dankt Gott für das, was geblieben ist, und dafür, daß er vergißt. Und daß niemand mehr darüber spricht.«

Lanzmann: »Findet er es gut, darüber zu sprechen?«

Podchlebnik: »Es ist nicht gut, für mich ist es nicht gut.«

Lanzmann: »Warum spricht er dann darüber?«

Podchlebnik: »Er spricht, weil er gezwungen ist zu sprechen, aber er hat Bücher über den Eichmann-Prozeß bekommen, bei dem er Zeuge war, und er liest sie nicht einmal.«

Lanzmann: »Hat er als Lebender überlebt... «

Podchlebnik: »An Ort und Stelle hat er es wie ein Toter erlebt, weil er nie glaubte, daß er überleben würde, aber er ist lebendig.«

Lanzmann: »Warum lächelt er die ganze Zeit? «

Podchlebnik: »Was soll er Ihrer Meinung nach tun, weinen? Einmal lächelt man, einmal weint man. Und wenn man lebt, lächelt man besser... «

Wie Lanzmann vorgeht: am Beispiel Simon Srebnik

Die Rückkehr Simon Srebniks an den Ort des Schreckens leitet den Film ein. Srebnik fährt wie damals als 13jähriger Arbeitsjude in einem Boot

den Fluss Ner hinunter und singt die Lieder wieder, die er früher seinen Peinigern vorsingen musste. Für Dietrich Leder ein »Sinnbild des gesamten Films: Simon Srebnik befährt als Charon den Todesfluß Styx, als Grenzgänger zwischen dem Reich der Toten und der Lebenden, ein Bote jener, die in Chelmno umgebracht wurden, ein Bote für diejenigen, denen er via Film von den Untaten Zeugnis ablegt« (Leder, 1986, S. 1).

Eines der Lieder heißt »Wenn die Soldaten...«, ein Volkslied, das, so Klaus Theweleit, früher viele kannten, er selbst hörte es seine Mutter singen (vgl. Theweleit, 1995, S. 116). Dorothee Sölle schildert in ihrer Rezension zu *Shoah*, was sie während dieser Filmszene empfindet:

Als ich das hörte, drehte sich mir der Magen um [...]. Dieses Lied ist kein Nazilied, sondern eines dieser rohen, dummen, munteren Soldatenlieder aus dem vorigen Jahrhundert [... es] stellt den historischen Zusammenhang her: vom Nationalismus zur Herrenrasse, vom gutmütig-spießigem Militarismus zum sadistisch-aggressiven. In diesem Augenblick verschluckte mich der Film (1986, S. 55).

Srebnik singt das Lied mit jiddischem Akzent. »Wenn die Soldaten durch die Stadt marschieren, öffnen die Mädchen die Fenster und die Türen, ei warum, ei warum, nur wegen dem Tschingderassa bum.« Eigentlich handelt es sich um ein Antikriegslied, denn die Soldaten kehren nicht heim, und wenn, so sehen sie ihre Liebste in den Armen eines anderen. Marlene Dietrich hat das Lied während ihrer ersten Tournee durch die Bundesrepublik 1969 gesungen.

Im Film steht Simon Srebniks Gesang in Verbindung mit dem Franz Suchomels in der folgenden Sequenz. Singt das Opfer Srebnik das deutsche Volkslied wieder, das er auf Befehl der Deutschen singen musste, so singt der Täter Suchomel das Lied, das die Arbeitsjuden im Lager Treblinka zu singen hatten. Suchomel erzählt nicht ohne Stolz, »daß der Franz die Melodie aus dem Lager Buchenwald, wo er Wächter war, mitgebracht hat.« Den Text habe sich der Franz selbst ausgedacht. »Das ist ein Original! Das kann kein Jude heute mehr!« (Lanzmann, 1986, S. 146).

Die Kontrastierung als filmrhetorisches Verfahren findet sich häufig in *Shoah*. So auch in der Schlusssequenz des ersten Teils des Films, in der

Simon Srebnik auf die Dorfbewohner von Chelmno trifft (*Shoah* Teil I, 7. Sequenz, vgl. Lanzmann, 1986, S. 132-137). Hier wird das Reden der Dorfbewohner mit dem Schweigen Srebniks kontrastiert, der mit ihnen vor der Kirche steht und dennoch deutlich ›außen vor‹ ist.

Die ehemaligen Nachbarn, die gerade aus der Sonntagsmesse kommen, erkennen Srebnik, klopfen ihm freundschaftlich auf die Schulter und erzählen dem Interviewer Lanzmann bereitwillig, wie das damals so war mit den Juden und mit Simon Srebnik. Eine Bewohnerin habe zu einem Deutschen gesagt: »Hören Sie, lassen Sie dieses Kind laufen!« Der Deutsche fragte: »Wohin?« »Zu seinem Vater und seiner Mutter!« Daraufhin habe der Deutsche zum Himmel geschaut und geantwortet: »Ja, bald wird er dort hinaufkommen, zu seinem Vater und seiner Mutter.« Simon Srebnik steht während dieser Erzählung dabei, lächelt freundlich und schweigt.

Im Verlauf des Gesprächs wird deutlich, was sich tatsächlich ereignet hat. Die Juden von Chelmno wurden in die Dorfkirche gesperrt, um dann in Vergasungsbussen abtransportiert und ermordet zu werden. Ihre katholischen Nachbarn haben die Schreie gehört, aber nichts unternommen. Lanzmann fragt die aus der Kirche Kommenden: »Waren so viele Juden in der Kirche wie heute Christen?«

Die Dorfbewohner: »Beinahe.«

Lanzmann: »Und wieviele Gaswagen brauchte man, um die Kirche zu räumen?«

Die Dorfbewohner: »Fünzig durchschnittlich.«

Später fragt Lanzmann: »Wie konnte ihrer Meinung nach den Juden diese Geschichte passieren?«

Die Dorfbewohner: »Weil sie die Reichsten waren!«

Und sie betonen: »Auch viele Polen sind umgebracht worden, wirklich! Priester.«

Die Dorfbewohner bieten das ganze schauerliche Repertoire antisemitischer Einstellungen, angefangen von den ›Juden als Chris-

tusmördern« bis hin zu ihrem angeblichen ›Reichtum«, ihren Koffern ›voll mit Wertsachen und Gold«.

Die Dorfbewohner: »Wenn man den Juden zu essen gab, warfen sie uns manchmal solche Wertsachen zu, gelegentlich Geld.«

Lanzmann: »Aber Sie haben doch eben gesagt, daß man mit den Juden nicht reden konnte, daß das verboten war.«

Die Dorfbewohner: »Das war streng verboten.«

Während die Dorfbewohner Lanzmanns Fragen beantworten und dabei antisemitische Stereotype reproduzieren, steht Srebnik schweigend und lächelnd daneben. Deutlich wird in dieser Sequenz mit dem Titel *Eine Kirche in Chelmno*: Antisemitismus existiert auch ohne Juden. Denn in den polnischen Städtchen Chelmno und Grabow gibt es, als Lanzmann dort dreht, keine Juden mehr. Srebnik aber wird zum Zeugen dafür, dass es sie gegeben hat, und zugleich zeigt sein Auftritt, wie wenig sich verändert hat, denn Srebnik ist wiederum ›außen vor«, niemand spricht ihn direkt an, niemand fragt ihn, er schweigt. Shoshana Felman deutet diese Sequenz als ein erneutes Mundtotmachen der überlebenden Zeugen:

What the church scene puts into effect and plays out, not in memory but in actual fact (and act), is how the real witness, in returning back to history and life, is once again *reduced to silence*, struck *dead* by the crowd (1992, S. 267).

Wie Lanzmann vorgeht: am Beispiel Abraham Bomba

Die zweite aufschlussreiche und höchst umstrittene Sequenz ist die, in der der aus Czystochowa stammende Friseur Abraham Bomba zeigen und berichten soll, wie er in Treblinka den Frauen und Kindern vor dem Gang in die Gaskammer die Haare abschneiden musste (Teil II, 8. Sequenz, vgl. Lanzmann, 1986, S. 153-159). Umstritten deshalb, weil viele Zuschauer und Kritikerinnen der Meinung waren, dass Lanzmann hier zu weit geht, dass die Anrufung des Traumas für den Überlebenden eine zu große Qual darstellt. Shoshana Felman fasst den Vorgang so zusam-

men: »Der Erzähler ruft den Zeugen auf, aus dem bloßen Modus des Überlebens zurückzukehren in den des Lebens – und des lebendigen Schmerzes« (2000, S. 192).

Die Szene wird in einem extra für diesen Zweck angemieteten Friseursalon in Bombas neuer Heimat Tel Aviv gedreht. Lanzmann fordert den inzwischen pensionierten Friseur auf, alles genau zu schildern und fragt nach Details: Wie viele Menschen in den Raum hineingedrängt wurden, ob die Friseure Scheren oder Rasierapparate hatten, ob dort Spiegel angebracht waren? Dann bittet er Bomba: »Können Sie das nachmachen? Wie haben Sie gearbeitet?« Bomba soll es an einem Kunden demonstrieren.

Bomba antwortet zuerst sachlich, mit fester Stimme, dann wird sein Bericht stockender, die Stimme versagt, er wendet sich ab. Lanzmann aber fragt weiter: wieviele Friseure, wieviele Frauen, ob sie lange oder kurze Haare hatten, ob sie angezogen oder nackt den Raum betraten. Dann wiederholt er: »Ich habe Sie doch gefragt: Was haben sie das erste Mal empfunden, als Sie die nackten Frauen mit den Kindern sahen; was haben Sie gefühlt? Sie haben nicht darauf geantwortet.« Bomba berichtet, er habe sich wie tot gefühlt. Manche Frauen und Kinder habe er gekannt, weil sie aus demselben Ort stammten wie er. Sie freuten sich, ihn zu sehen und wollten wissen, was sie in Treblinka erwarte. »Was sollte man ihnen sagen?«, fragt Bomba. Dann erzählt er von einem Freund, wie er Friseur in Treblinka, der seine Frau und seine Schwester den Vorraum der Gaskammer betreten sieht. Bomba bricht ab, weint. Sehr wahrscheinlich ist es seine eigene Geschichte, nicht die eines Freundes.

Lanzmann: »Sprechen Sie weiter, Abe, Sie müssen. Es ist notwendig.«

Bomba: »Zu furchtbar ...«

Lanzmann: »Ich bitte Sie. Wir müssen das machen. Sie wissen das.«

Bomba: »Ich kann nicht.«

Lanzmann: »Es muß sein. Ich weiß, daß es hart ist, ich weiß, verzeihen Sie mir.«

Bomba: »Lassen Sie uns aufhören...«

Lanzmann: »Ich bitte Sie, fahren Sie fort.«

Bomba: »Ich habe Ihnen gesagt: Das wird sehr hart sein. – Sie haben das in Säcke getan und nach Deutschland geschickt. – Gut, machen Sie weiter.«

Lanzmann: »Ja. Was hat er geantwortet, als seine Frau und seine Schwester hereingekommen sind?«

Reaktionen und Deutungen

Können die Kritiker und Kritikerinnen überwiegend akzeptieren, wie unnachgiebig Lanzmann die Täter befragt, hegen sie doch Zweifel, »ob es zulässig ist, die Überlebenden wie ein Kommissar mit Druck und guten Worten und unter allen Umständen dazu zu bringen, das Aufwühlendste, das ihnen widerfuhr, der Öffentlichkeit zu verraten« (Brumlik, 1986, S. 192ff.). Der *Spiegel*-Rezensent meint hier die Sequenz mit dem Friseur Abraham Bomba. Auf sie beziehen sich auch u. a. Peter Buchka, Klaus Kreimeier und Jürgen Habermas.

Buchka beschreibt seine Empfindungen angesichts des Zusammenbruchs Bombas: »Da möchte man sie [die Zeugen] nur stumm in die Arme nehmen und vor dem lästigen Frager schützen« (Buchka, 1986, S. 151). Er ist sich aber sicher, dass Lanzmann »weiß, was er tut.« (ebd.) Klaus Kreimeier bezeichnet Lanzmanns Methode als eine,

die nur unmenschlich scheint: Gleich der inquisitorischen Technik der Psychoanalyse muß sie Schutzschichten zerbrechen, um das traumatische Material freizulegen. Mit einigen seiner Zeugen hat Lanzmann offensichtlich eine Vereinbarung getroffen, *va banque* zu spielen: Erinnerung als Folter, als Experiment mit ungewissem Ausgang (1986, S. 26).

Kreimeier bietet eine Erklärung, warum Lanzmann den Opfern die Qualen des Erinnerns zumutet: »damit sie uns – den Nachgeborenen oder Gleichgültigen – eine schwache Ahnung jener Hölle vermitteln können,

in deren Bannkreis sie seit mehr als vierzig Jahren leben« (ebd.). Das heißt, mit Hilfe des Films die Traumatisierung der Opfer wahrnehmbar werden lassen, damit wir endlich verstehen. Muß das sein?

Letztlich bejahen die Rezensenten diese Frage, denn: »Solche Indenzenz ist nur auf der Basis einer selbstverständlichen Solidarität mit den Opfern möglich« (Brumlik, 1986, S. 197). Und, so Micha Brumlik weiter: »Dies unterscheidet Lanzmanns Taktlosigkeit von den selbsternannten Enttabuisierern in Frankfurt, die Fassbinders ›Müll‹ auf die Bühne zwingen wollten« (ebd.).¹ Während in (West-)Deutschland nur vereinzelt Kritik an der Interviewtechnik des Regisseurs geübt wird oder die Rezensenten im Verlauf ihrer Filmbesprechung ihre anfangs formulierten Einwände selbst widerlegen, sind in Polen die Auswahl der Befragten und Lanzmanns Art zu fragen Ursache heftiger Proteste. Manipulation, Einseitigkeit und eine antipolnische Grundhaltung werden dem Regisseur vorgeworfen (vgl. Thiele, 2007, S. 407-412). Dabei störte aber weniger die Befragung der Opferzeugen als die der polnischen Dorfbewohner, der ›bystander‹.

In Deutschland beruft sich Jürgen Habermas auf *Shoah* und speziell die Szene mit Abraham Bomba, um im sog. ›Historikerstreit‹ die eine und die andere Seite zu markieren.

Wir haben den beinahe körperlichen Vorgang der Erinnerung an Szenen nachvollziehen können, in denen ein unerbittlicher Claude Lanzmann den Opfern von Auschwitz und Majdanek die Zunge löst. Bei jenem Friseur wird der starr und stumm gewordene Schrecken zum ersten Mal in Worte gefaßt – und man weiß nicht recht, ob man noch an die lösende Kraft des Wortes glauben soll. Auch auf der anderen Seite strömen wieder Worte aus einem Munde, der lange verschlossen gehalten wurde – Worte, die aus guten Gründen, jedenfalls in der Öffentlichkeit, seit 1945 nicht mehr gebraucht worden waren (1986, S. 12).

Habermas umreißt hier die gesamte Problematik des Redens und Schweigens der Täter und Opfer sowie der Nachgeborenen: Wann ist es gut, dass jemand redet? Wann sollte sie/er lieber schweigen? Für wen ist

es gut, dass er/sie redet? Für wen von Nachteil? Was hat das Reden und Schweigen der Einen und der Anderen für individuelle und gesellschaftliche Folgen? Wem nützt der Tabubruch, das Aufrufen des Traumas?

Shoah wurde von Lanzmann selbst als der erste befreiende Film seit 1945 bezeichnet (Hurst, 1986, S. ZB3). Für Klaus Theweleit stellt *Shoah* einen bemerkenswerten Beitrag zur Erinnerungsarbeit dar. Arbeit deswegen, weil es Mühe mache, sich der Geschichte zu stellen. Wer sagt, »das weiß ich nicht, das habe ich vergessen«, verweigere sich der Arbeit. Laut Theweleit ist »diese Arbeitsverweigerung ›normalerweise‹ ein Privileg von Mächtigen, die es ›nicht nötig haben‹, sich an derartiger Arbeit zu beschmutzen (wie an anderer Arbeit ja ebenfalls nicht)« (1995, S. 119).

Gertrud Koch bezeichnet Lanzmann als Sartre-Schüler und vertritt die These, dass Lanzmann mit *Shoah* Jean-Paul Sartres Kritik der Freud-schen Psychoanalyse und Traumatheorie folgt.

Verschiebt Freud zunehmend das Ereignis auf die Ebene eines in der Erinnerung konstruierten Erlebnisses, versucht Lanzmann in seiner Interviewtechnik aus dem Erlebten das Ereignis zu rekonstruieren, an die Stelle der Kamera als Augenzeugen treten die Überlebenden, um Zeugnis abzulegen (1992, S. 161).

Doch sind die von Lanzmann erbetenen und z. T. erzwungenen Aussagen solche, die im Bewusstsein der Unmöglichkeit Zeugnis abzulegen getroffen werden, denn die eigentlichen Zeugen sind die, die nicht überlebt haben. Mit diesem Paradoxon haben sich Überlebende sowie Künstler und Wissenschaftlerinnen auseinandergesetzt. Schon vor Lanzmanns *Shoah*, jedoch vermehrt nach diesem Film, der zu den wichtigsten Versuchen zählt, den Holocaust im kollektiven Gedächtnis präsent zu halten. Shoshana Felman und Dori Laub prägten 1992 den Begriff der *so'ah* als eines »Ereignisses ohne Zeugen« und Felman erläutert am Beispiel von *Shoah*:

It is not really possible to *tell the truth*, to testify, from the outside. Neither it is possible, as we have seen, to testify from the inside. I would suggest that the impossible position and the testi-

monial effort of the film as a whole is to be, precisely, neither simply inside nor simply outside, but paradoxically, *both inside and outside*: to create a connection that did not exist during the war and does not exist today between the inside and the outside – to set them both in motion and in dialogue with one another² (1992, S. 232).

Um eine Verbindung zwischen innen und außen, damals und heute zu schaffen, setzt Lanzmann auf das Bild *und* das Wort. In *Shoah* gibt es lange Einstellungen; zu sehen sind Landschaften, kommentarlos. Dann Menschen, die nach Worten suchen. »Talkingheads vor Landschaften« (Widmann, 1986, S. 14) nennt es ein Kritiker etwas respektlos.

Ausblick

Wer kann verstehen, was Shoah – oder welchen Begriff für den Massenmord wir auch verwenden – bedeutet? Wie das Ausmaß des Schreckens mit Hilfe des Mediums Film verständlich werden lassen? Claude Lanzmann hat mit *Shoah* ein Angebot an uns Nachgeborene gemacht, ist als Mittler zwischen den Toten, denjenigen, die überlebt haben und den Rezipienten und Rezipientinnen aufgetreten. Man könnte auch sagen: Als Mittler zwischen Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Deswegen stellt sich abschließend die Frage nach der Bedeutung dieses Films für die zukünftige gesellschaftliche Auseinandersetzung mit dem Holocaust.

Obwohl *Shoah* nach seinem Start in Westdeutschland 1985 von der Kritik überwiegend gelobt wurde, hat er nur wenige Zuschauerinnen und Zuschauer ins Kino bzw. vor den Fernseher locken können (vgl. Thiele, 2007, S. 396-399). Lanzmann deutete das als bewusstes Ausblenden und Verdrängen – einerseits der Programmverantwortlichen in den Rundfunkanstalten, andererseits des Publikums. Der Kritiker der *Frankfurter Allgemeinen Zeitung* sprach von einer sich selbst erfüllenden Prophezeiung: »Weist Minderheitenprogrammen minderwertige Sendeplätze zu: Und seht! Wieder wird nur eine Minderheit diese Sendung sehen« (Schmitt, 1986, S. 27).

Bis heute, drei Jahrzehnte nach der Erstaufführung von *Shoah*, haben – etwa im Vergleich zu *Schindlers Liste* – nur wenige Menschen diesen Film gesehen. Jene Minderheit verfügt in der Regel über Vorwissen und ist grundsätzlich am Thema interessiert. Sie geht sehr wahrscheinlich mit den Aussparungen in *Shoah*, dem Nicht-Gezeigten und Nicht-Gesagten, konstruktiver um, als diejenigen Rezipienten und Rezipientinnen, die über dieses Vorwissen und ein prinzipielles Interesse am Thema Antisemitismus nicht verfügen. Letzere gehen gar nicht erst ins Kino oder schalten den Fernseher ein. Und sollten sie zufällig an den Film geraten, könnte es sein, dass sie ihn als langweilig, als ›Zumutung‹ gar empfinden und wegschalten.

Wer sich aber auf *Shoah* einlässt, nennt meist einen Moment, in dem der Film einen Sog entwickelt, dem man sich nicht mehr entziehen konnte. Diese Zuschauerinnen und Zuschauer sind empathisch, sie erkennen die Traumatisierungen der Opfer sowohl auf der visuellen als auch auf der sprachlichen Ebene, und sie sind in der Lage, die Leerstellen, die *Shoah* lässt, aufgrund ihres Vorwissens und ihrer Imaginationskraft zu füllen. Ein solches Vorwissen kann auch über Filme erworben werden, die wie die TV-Serie *Holocaust* oder wie *Schindlers Liste* ästhetisch ein völlig anderes Konzept verfolgen als *Shoah*. Letztlich ergänzen sich die verschiedenen Angebote und sind *insgesamt* wichtig, um die Erinnerung wach zu halten. Schließlich befinden wir uns im Übergang vom kommunikativen zum kulturellen Gedächtnis (vgl. Assmann & Assmann, 1994; Erll, 2012, S. 260f.; Kritik von Jureit, 2010, S. 54-76). Es wird bald keine Zeitzeugen mehr geben, die aus eigener Erfahrung berichten können, was passiert ist, was Nationalsozialismus, Verfolgung, Krieg und Massenmord bedeuten. Um so wichtiger sind Medien und gerade auch audiovisuelle Medien wie der Film.

Nachdenklich aber stimmt ein Trend, über den Lehrer und in der politischen Bildung tätige Dozentinnen berichten: eine zunehmende Scheu aller Beteiligten, sich dem Thema und seiner filmischen Aufarbeitung auszusetzen. Häufig lautet ein Argument, das Thema sei doch nun schon lang und breit behandelt worden und andere, auch wichtige Themen

kämen dadurch zu kurz. Fragt man dann aber nach, ist das Wissen meist doch nicht so groß.

Speziell im Fall von *Shoah* lautet ein weiteres, durchaus nachvollziehbares, dass der Film mit neuneinhalb Stunden ›zu lang‹ ist. Ein anderes, für mich weniger nachvollziehbares Argument gegen den Film lautet ›Überforderung‹ und Furcht vor ›Traumatisierung‹. Es geht nun aber nicht mehr um das Trauma der Überlebenden Opfer-Zeugen, sondern um das der Filmzuschauerinnen und -zuschauer! Eltern möchten ihre fast volljährigen Kinder ›vor solchen Filmen‹ auch dann noch schützen, wenn ihnen zugesichert wird, dass gesetzliche Bestimmungen eingehalten³ und in *Shoah* keine Leichenberge und Gaskammern von innen gezeigt werden, dass es zudem eine Vor- und Nachbereitung gibt. Es kommt dennoch vor, dass Eltern die nötige Einverständniserklärung verweigern.

Hier verschiebt sich also gerade etwas: Nicht mehr die im Film sichtbare und hörbare Traumatisierung der Opfer-Zeugen ist Gegenstand der Diskussion, sondern die möglicherweise traumatisierenden Effekte auf die Rezipientinnen und Rezipienten. Das führt zu zwei grundsätzlichen Fragen. Die eine ist die nach der Wirkung: Können Holocaustfilme die Zuschauerinnen und Zuschauer traumatisieren? Die andere ist grundsätzlicherer Natur: Ist uns die Wahrheit zuzumuten?

Zur ersten: Es gibt durchaus Berichte, wie verstörend Holocaustfilme, fiktionale wie non-fiktionale, auf Jugendliche wirken. Gerade auch von der ersten Generation der Nachgeborenen liegen zahlreiche Berichte vor, dass Filme wie Alains Resnais *Nacht und Nebel* (1955) oder Erwin Leisers *Mein Kampf* (1959) ›ein Schock‹ waren. Solche Filme zu meiden, war eine Reaktion; eine wesentlich häufiger berichtete aber, dass die Filme dazu beigetragen haben, sich mit der unmittelbaren Vergangenheit auseinander zu setzen und selbst politisch aktiv zu werden. Holocaustfilme wirken also durchaus, freilich in unterschiedliche Richtungen und mit unterschiedlichen Folgen. Doch diese Wirkungen als ›traumatisierend‹ für nachgeborene Rezipienten und Rezipientinnen zu bezeichnen, erscheint mir angesichts der durch ihre tatsächlichen Erfahrungen traumatisierten Opfer-Zeugen unangemessen. Die Antwort auf die zweite Frage ist einfach: Ja, die Wahrheit ist uns, den Nachgeborenen, zuzumu-

ten. Zu diskutieren bleiben die künstlerischen Verfahren, sich ihr zu nähern.

► Anmerkungen

- 1 Rainer W. Fassbinders 1975 verfasstes Theaterstück *Der Müll, die Stadt und der Tod* hat wegen der darin vorkommenden Figur eines jüdischen Immobilienhändlers zu heftigen Kontroversen über alten und neuen Antisemitismus geführt. Gegnerinnen und Gegner des Stückes haben seine Uraufführung 1985 in Frankfurt am Main verhindert, die deutsche Erstaufführung fand erst 2009 statt.
- 2 Übersetzung: »Es ist nicht wirklich möglich, *die Wahrheit zu sagen*, von außen her Zeugnis abzulegen. Ebenso ist es unmöglich, wie wir gesehen haben, von innen her Zeugnis abzulegen. Mir scheint, dass die unmögliche Position dieses Films insgesamt und seine Bemühung um Zeugenschaft genau darin besteht, weder einfach innerhalb noch einfach außerhalb zu stehen, sondern in paradoxer Weise *zugleich innerhalb und außerhalb*. Der Film versucht, eine Verbindung zu schaffen, die es während des Krieges nicht gab und die es auch heute nicht gibt – die zwischen Innerhalb und Außerhalb, um beide in Bewegung zu setzen und zum Dialog miteinander zu bringen.«
- 3 So ist im Jugendschutzgesetz und weiteren Gesetzen und Verordnungen festgelegt, dass ein altersgemäßer Medieneinsatz gewährleistet werden muss. Kinder und Jugendliche sollen nicht mit Inhalten in Berührung kommen, die sie verstören, ängstigen oder gefährden (»sozialethisch desorientieren«) können. Darauf achten Institutionen der Freiwilligen Selbstkontrolle, etwa die Bundesprüfstelle für jugendgefährdende Medien oder die Freiwillige Selbstkontrolle der Filmwirtschaft (FSK), die über Altersfreigaben entscheidet. Der Film *Shoah* ist im Übrigen frei ab 12 Jahren, ebenso *Schindlers Liste*.

► Literatur

Agamben, Giorgio (2003). *Was von Auschwitz bleibt. Das Archiv und der Zeuge* (Homo sacer III). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Ash, Timothy Garton (1986). Das Leben des Todes. Anmerkungen zu zwei Arten, die Vergangenheit zu bewältigen: Edgar Reitz' Heimat und Claude Lanzmanns Shoah. *die tageszeitung*, 15.02.1986, 14-15.

Assmann, Aleida & Assmann, Jan (1994). Das Gestern im Heute: Medien und soziales Gedächtnis. In Klaus Merten, Siegfried J. Schmidt, & Siegfried Weisch-

- enberg (Hrsg.), *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft* (S. 114-140). Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Brumlik, Micha (1986). Der zähe Schaum der Verdrängung. *Der Spiegel*, 8, 17.02.1986, 192-197.
- Buchka, Peter (1986). Was ein Leben vom Menschen ist. Shoah von Claude Lanzmann. Eine Dokumentation der Judenvernichtung im Dritten Reich. *Süddeutsche Zeitung*, 01./02.03.1986, 151.
- Erll, Astrid (2012). Cultural Memory Studies. In Stefan Moebius (Hrsg.), *Kultur. Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung* (S. 258-281). Bielefeld: transcript.
- Felman, Shoshana & Laub, Dori (Eds.). (1992). *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history*. New York: Routledge.
- Felman, Shoshana (1992). The return of the voice: Claude Lanzmann's Shoah. In Shoshana Felman & Dori Laub (Hrsg.), *Testimony. Crises of witnessing in literature, psychoanalysis, and history* (S. 204-283). New York: Routledge.
- Felman, Shoshana (2000). Im Zeitalter der Zeugenschaft. Claude Lanzmanns Shoah. In Ulrich Baer (Hrsg.), *Niemand zeugt für den Zeugen. Erinnerungskultur nach der Shoah* (S. 173-193). Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Habermas, Jürgen (1986). Vom öffentlichen Gebrauch der Historie. Das offizielle Selbstverständnis der Bundesrepublik bricht auf. *Die Zeit*, 07.11.1986, 12-13.
- Hartwanger Georg (1986). Der Versuch, Unfaßliches faßbar zu machen. Shoah. *Medien und Erziehung*, 30 (3), 170-174.
- Hurst, Heike (1986). Gespräch mit Claude Lanzmann. »Der erste befreiende Film seit 1945«. *Frankfurter Rundschau*, 01.02.1986, S. ZB3.
- Jureit, Ulrike (2010). Die Theorie des kulturellen Gedächtnisses: Eine Kritik. In Ulrike Jureit & Christian Schneider (Hrsg.), *Gefühlte Opfer. Illusionen der Vergangenheitsbewältigung* (S. 54-76). Stuttgart: Klett-Cotta.
- Keilbach, Judith (2008). *Geschichtsbilder und Zeitzeugen. Zur Darstellung des Nationalsozialismus im bundesdeutschen Fernsehen*. Münster et al.: Lit-Verlag.
- Koch, Gertrud (1992). *Die Einstellung ist die Einstellung. Visuelle Konstruktionen des Judentums*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Köhne, Julia Barbara (2012). Einleitung. Trauma und Film. Visualisierungen. In dies., *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren* (S. 7-25). Berlin: Kulturverlag Kadmos.
- Kreimeier, Klaus (1986). Unsagbares sagen. Claude Lanzmanns Film Shoah. *epd Film*, 2, 24-27. Online unter: <http://www.filmzentrale.com/rezis/shoahkk.htm>
- Lanzmann, Claude (1986). *Shoah*. Düsseldorf: Claassen.

Leder, Dietrich (1986). Bis an die Grenzen des Sagbaren. Eine Auseinandersetzung mit Shoah von Claude Lanzmann im Fernsehen. *Funk-Korrespondenz* 16, 18.04.1986, 1.

Lerch, Gisela (1986). Die Tränen sind der Einbruch der Wahrheit. Ein Gespräch mit Claude Lanzmann anlässlich der Ausstrahlung von Shoah im Bayerischen Fernsehen. *Süddeutsche Zeitung*, 05.04.1986, 12.

Niroumand, Mariam (1992). »Du sollst Dir kein Bildnis machen.« Experimentalfilme über den Holocaust nach Lanzmanns Shoah. *die tageszeitung*, 12.11.1992, 13.

Schmitt, Uwe (1986). Auf dem Wühltisch des Fernsehens. Zur Kontroverse um Claude Lanzmanns Film Shoah. *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 12.4.1986, 27.

Sölle, Dorothee (1986). Von Gott verlassen. Augenzeugen des Holocaust. Claude Lanzmanns Film Shoah. *Die Zeit*, 9, 21.02.1986, 55.

Theweleit, Klaus (1995). *Das Land, das Ausland heißt. Essays, Reden, Interviews zu Politik und Kunst*. München: dtv.

Thiele, Martina (2007). *Publizistische Kontroversen über den Holocaust im Film*. Münster et al: Lit-Verlag.

Widmann, Arno (1986). Talking Heads vor Landschaften. *die tageszeitung*, 15.02.1986, 14.